

HISTORIA EN EL CINE, CINE EN LA HISTORIA

Enric Pla Valls

Con la colaboración y las correcciones de **Katia Torrent** (IES Domingo Miral de Jaca) y **Tomás Valero** (CineHistoria.com).

"Habrá quien imagine que el cine no sirve para representar la realidad del pasado; o que, en el mejor de los casos, el testimonio cinematográfico sólo sirve referido a lo actual, o que, incluso, dejando aparte los documentos y noticiarios, su propuesta de realidad no es más real que el contenido de una novela" (Marc Ferro).

A modo de introducción

Desde que los hermanos Lumière filmaron en 1895 la salida de los obreros (y las obreras, que eran mayoría) de su fábrica de Lyon el cine no ha dejado de ofrecer imágenes de la realidad que nos rodea ni de los imaginarios más variados. Las primeras películas nos dieron una imagen en blanco y negro del mundo de finales del siglo XIX y la rapidez con la que el nuevo invento se difundió por todo el mundo nos permite afirmar que ningún otro medio de comunicación ha tenido la trascendencia universal que tuvo el nuevo cinematógrafo (exceptuando tal vez las antenas parabólicas de televisión en los últimos años).

Ningún otro medio, desde la prensa a Internet pasando por la radio o los discos de música, ha experimentado un proceso de mundialización como el que protagonizó el cine entre 1895-1905: en esos diez años los operadores de los noticiarios filmados recorrían todo el planeta buscando imágenes que ofrecer a sus ávidos espectadores, los seriales y las comedias circulaban por los cines ambulantes de todos los países (el hecho de ser silentes permitía al cine obviar las barreras idiomáticas) y los fabricantes de máquinas de filmar y proyectar no podían satisfacer la demanda de las mismas. Sin embargo, la mayoría de los intelectuales se mantenían al margen, cuando no declaradamente hostiles al nuevo entretenimiento popular sin darse cuenta de la ventana al mundo que ofrecía el nuevo medio.

A pesar de que hoy casi nadie se atreve a negar en voz alta la influencia social de las películas de cine (y de las series de televisión), ni la categoría artística de muchas de ellas, buena parte de los historiadores y de los profesores de Historia y Ciencias Sociales siguen dejando pasar el tiempo sin abordar seriamente la forma de expresión más difundida del siglo XX ni como documento para la Historia ni como herramienta de enseñanza de la misma.

Y si buceamos un poco en los documentos escritos –tan caros a los historiadores- encontramos pioneros que reivindicaron el valor histórico de la fotografía y el cine casi desde su descubrimiento. Es conocido el artículo del polaco Boleslas Matuzewski[1], antiguo fotógrafo del Zar, autor de numerosas imágenes sobre la vida cotidiana en Varsovia y operador ocasional de los hermanos Lumière, en el que reivindicaba ya en 1898 el valor histórico de los documentos fotográficos y cinematográficos y lanzaba la idea de crear en París un *Museo* o *Depósito de Cinematografía Histórica*:

> *"...es necesario dar a la fotografía animada (el cine), fuente privilegiada de la historia, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a otros archivos ya conocidos"*

El pedagogo belga A. Sluys aventuraba a principios del siglo XX que fotografías y filmes desplazarían a los textos como principales elementos educativos y poco después el famoso inventor y hombre de negocios Thomas Alva Edison afirmaba en 1912:

> *“...estoy gastando más de lo que tengo para conseguir un conjunto de 6.000 películas, a fin de enseñar a 19 millones de alumnos de las escuelas de EE.UU. a prescindir totalmente de los libros...”*

Lejos de esas optimistas llamadas, el distanciamiento que un siglo después del invento sigue existiendo entre la mayoría de los historiadores y el cine tiene, en opinión de Ramón Alquézar[2], tres causas:

a) El modelo de formación universitaria que han recibido los historiadores, en el cual no suele caber la utilización científico-didáctica de los medios audiovisuales (algo chocante en la sociedad de la imagen).

b) El desafío que supone una película (con sus 130.000 imágenes de media) para los métodos habituales de análisis histórico basados en las cadencias más lentas y autorregulables de los documentos escritos.

c) El temor a caer en el empirismo dada la escasez de teorías y métodos para una epistemología de la Historia y su escasa difusión.

Por su parte Ángel Luis Hueso[3] apunta otras dos razones, muchos historiadores siguen mirando al cine como un mero pasatiempo popular (en el mejor de los casos como un espectáculo) y desconfían de los historiadores del cine ya que no vienen del ámbito académico y suelen ser críticos o técnicos, cuando no cineastas.

I. Un breve recorrido por las principales escuelas y teorías

> *“Cada film tiene un valor como documento, no importa del tipo que sea(...) El cine, sobre todo el de ficción, abre una vía real hacia zonas sociopsicológicas nunca abordadas por el análisis de otros documentos.”* (Marc Ferro).

I.1. De los pioneros a la institucionalización

Aunque existen importantes pensadores, como el alemán Hugo Münstenberg o el húngaro Bela Balázs[4], que se acercaron desde perspectivas formalistas al cine ya en las primeras décadas el siglo XX, sin

duda la obra pionera en el análisis del cine y su relación con la realidad y la sociedad de su tiempo es *“De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán”* que Siegfried Kracauer (1889-1966)[5] publicó en su exilio americano en 1947. Influido por Walter Benjamin, Giorgyi Lukács y los pensadores de la Escuela de Frankfurt, Kracauer sostiene que las películas, al ser obras de creación colectivas e ir dirigidas a grandes multitudes anónimas, reflejan mejor que ningún otro medio los deseos y preocupaciones subconscientes que laten en un pueblo, su vida interior.

En ese libro desarrolla la teoría de que los realizadores alemanes, desde la primera posguerra hasta el inicio de los años treinta, presagiaron en sus temas, en sus personajes, en los climas y enfoques de sus historias, la irrupción del nazismo.

> *“Importantes capas de la población, incluida parte de la intelectualidad, estaban psicológicamente predispuestos para el tipo de régimen que ofrecía Hitler(...). Mientras se hundía irremediablemente en la recesión, el pueblo alemán no podía evitar someterse a Hitler. Así Alemania cumplía lo que su cine había anticipado desde sus comienzos: insignes personajes de la pantalla se manifestaban ahora en la vida real(...) Homunculus*[6] *rodaba en carne y hueso,. Caligaris autoconsagrados hipnotizaban a innumerables Césares para convertirlos en asesinos. Mabuses rabiosos cometían fantásticos crímenes impunemente y locos Ivanes practicaban inconcebibles torturas(...). Todo ocurría como había ocurrido en la pantalla. Las negras premoniciones de un juicio final fueron también cumplidas”*

Pese a sus posibles exageraciones y defectos, la obra de Kracauer fue el primer intento de pensar con profundidad sobre la aportación del cine a la historia y, prueba de su influencia, es el peso que aún tiene su obra en casi todos los historiadores que se acercan al periodo de Weimar. El primer autor con formación histórica que legitimó el valor del cine como fuente para la historia fue seguramente el británico Sir Arthur Elton en un escrito de 1955 titulado *“The Film as a Source material of History”*.

Este pronunciamento se producía nada menos que sesenta años después del nacimiento del cine y cuando era ya la principal fuente de entretenimiento... e información para las masas populares de todo el mundo.

Esa "vida interior" de una sociedad que Kracauer intuyó en el cine, es uno de los elementos de los que partió el que es, sin duda, el primer gran historiador que se acercó al cine de forma sistemática, el francés Marc Ferro (n.1924). En 1968, publicó en la revista *Annales* su artículo pionero *"Sociedad del siglo XX e historia cinematográfica"*[7] en el que reivindicaba la explotación de las fuentes audiovisuales, por entonces casi totalmente despreciadas por los historiadores. En el marco de la Escuela de los *Annales* -y su acercamiento a la historia de las mentalidades desde una perspectiva social y no factual- que negaba al documento escrito su carácter de fuente indiscutible y casi única de conocimiento histórico y destacaba el valor de nuevas fuentes, Ferro escribía:

> *"...La cámara muestra el revés de una sociedad, sus lapsos(...) el cine abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, incompleto y sólo resulta útil al historiador si lo confronta con otras fuentes (...) Es más de lo que se necesita para que, tras el desprecio, llegue la sospecha y el temor..."*[8].

Pero Ferro otorgaba una segunda tarea al historiador, la de crear archivos fílmicos:

> *"...filmar, interrogar a los que no tienen nunca derecho a hablar(...) desposeer a los aparatos de propaganda del monopolio que se han atribuido como fuente única de la historia...".*

Para comprender el carácter innovador de las ideas de Ferro hay que recalcar que, a pesar de ser un estrecho colaborador de Fernand Braudel en los *Annales*, no era aún un catedrático consagrado en la jerarquía universitaria y que ya había dirigido una película sobre la Primera Guerra Mundial (*La Grande Guerre*), su principal tema de investigación hasta entonces. En años posteriores la reflexión de Ferro se centró desde una perspectiva menos militante en el cine como testigo y reflejo de su tiempo[9] abandonando la reivindicación del historiador como creador de archivos audiovisuales.

A su estela se fue consolidando en los años setenta y ochenta y en diferentes países la Historia contextual del cine. En Francia, con la aparición de estudios como *"La societé française 1914-1945 à travers le cinéma"* (1972) de Goldman, Daniel y Prédal pero también con las obras de François Garçon, J.P. Bertin-Maghit y otros o con la creación del *Institut Jean Vigo* de Perpignan que impulsó Marcel Oms... y, desde luego, con el profesor de Sociología del Cine en la Sorbona Pierre Sorlin[10], un teórico brillante que se interrogó sobre cómo debe acercarse el historiador a los archivos fílmicos. En uno de sus agudos escritos señala:

> *"La película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de cada época. Siendo la ideología el cimiento desde el cual se pueden alcanzar los problemas, el conjunto de medios gracias a los cuales se llega a exponerlos y desarrollarlos, cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento".*

Sin embargo, desde finales de los ochenta, parece que la historiografía anglosajona lidera el tema. En torno a la *International Association for Media and History* (IAMHIST) de Oxford trabajaron un buen número de historiadores británicos (y de otros países como el ya citado Sorlin) desde D.J. Wenden a Nicholas Pronay o K.R.M. Short. Lógicamente EE.UU. no podía permanecer al margen de estas corrientes y desde los setenta aparecen teóricos como Jackson y O´Connor y el *Historian Films Committee*, a los que han dado continuidad los Wiseman, Rollins o el canadiense Ian Jarvie. Desde 1988 la prestigiosa *American Historical Review* incluye una sección dedicada al cine. Su responsable es Robert A. Rosenstone que lleva años reflexionando sobre la cuestión de si la historia escrita por historiadores puede transformarse en imágenes (sus libros han servido de base para filmes tanto de ficción -*"Rojos"* (1981) de Warren Beatty- como documentales -*"The good fight"* (1983)- sobre la participación del batallón Lincoln en la Guerra Civil española). Rosenstone señala que

> *"...los filmes tradicionales muestran la historia como un proceso, uniendo elementos que la Historia, por motivos analíticos, tiende a separar.(...) La influencia de Hollywood ha logrado que todo el mundo entienda y acepte ese método..."*

y recalca las propiedades del lenguaje cinematográfico cuando apunta que *"...la palabra funciona de forma distinta de como lo hace la imagen(...) El cine debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes..."*[11]. Y es que, a diferencia del enfoque europeo de cómo el cine refleja la realidad histórica, lo que interesa a Rosenstone es como las películas explican y se relacionan con la historia:

> *"A muchos historiadores no les gustan los filmes históricos porque consideran que distorsionan o inventan el pasado. Al esperar que la historia en la pantalla sea idéntica a la historia del libro, estos historiadores ignoran las cualidades intrínsecas y las contribuciones de los filmes históricos."*

Otros estudiosos norteamericanos notables son Charles Musser, Natalie Zemon, D. Bordwell o Robert Stam.

Un acercamiento a la relación entre el historiador y la obra fílmica de ficción es el punto de partida de *"Dulce libertad"* (Alan Alda, 1986), una cinta irregular pero interesante. Ante el desconcierto del profesor de historia que ve su libro traicionado en el guión cinematográfico no podemos dejar de recordar las palabras del célebre historiador Georges Duby que ha ejercido como asesor histórico en varias películas, tanto documentales como de ficción, cuando recuerda que el éxito de un film depende del *casting* y de la intriga mientras la fidelidad a la llamada "verdad histórica" no es, en general, demasiado necesaria.

I.2. Cine e Historia en España

> *"El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación"* (I Congreso democrático del Cine Español (1978))

A nivel histórico, si bien cabe considerar al profesor Hueso como el pionero de estos estudios, hay que señalar a José Mª Caparrós Lera como el verdadero impulsor de la entrada del cine como fuente histórica en nuestra Universidad. Junto con Rafael de España fundó en 1983 el *Centre de Investigacions Film-Història* y en 1989 creó la *Sección de Cine* del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona y puso en marcha la asignatura "*Historia Contemporánea y Cine"* (en la mayoría de las universidades la asignatura de *"Historia y Lenguaje del Cine"* sigue

asignada a los departamentos de Historia del Arte). Caparrós ha desarrollado una amplia labor de divulgación con sus libros y conferencias pero también organizando eventos como el *I Congreso Internacional sobre Guerra, Cine y Sociedad* (que atrajo en 1992 a Barcelona a figuras de la talla de Ferro, Sorlin, Short, Wiseman o Gerdes), numerosos ciclos de cine y conferencias y promoviendo una amplia labor editorial. La revista *"Film-Història"* -que fue impresa de 1991 a 2000 y se publica ahora *on-line*- es una excelente muestra de este proceso. En sus escritos Caparrós defiende el doble valor del cine, como fuente histórica y como herramienta didáctica:

> *"Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además, insisto, las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar Historia."* [12]

No podemos olvidar a otros pensadores e investigadores como Esteve Rimbau, Joaquim Romaguera, José Enrique Monterde, Juan Carlos Flores, José Luis Sánchez Noriega, Sergio Alegre, Magí Crusells,... En Internet, además de la ya citada *Film-Historia*, queremos destacar la excelente página *CineHistoria* que elabora Tomás Valero y desde la que pretende, entre otros propósitos,

> *"...impulsar la creación de una red virtual de sitios web dedicados a la aplicación didáctica del cine para la enseñanza y el aprendizaje de la Historia, así como la implantación del cine en el sistema educativo español, no sólo como testimonio ineludible de su tiempo, sino también, por su condición de medio de comunicación de masas, y por ende, por la influencia socio-cultural que como tal ejerce".*

Pero hay más cosas en la red.

II. El cine "histórico": intentos de clasificación

"Entre la historia y la leyenda siempre hay que elegir la leyenda" (John Ford)

Encontramos numerosos intentos de categorización de las películas en su relación con la Historia. Intentaremos exponer brevemente algunas de ellas. Pierre Sorlin hablaba de *"películas con pretexto histórico"*, *"películas de época"* (de tono histórico, las llamaba él) y *"películas históricas"*. Resumiendo sus ideas, señalaba lo siguiente:

a) En las *películas con pretexto histórico* el pasado es una mera excusa que sirve para alejar al espectador del contexto realista. Paradójicamente esta descontextualización responde a arquetipos esperados por el espectador, decorados colosales para la Antigüedad, fantasía romántica para la Edad Media,... En buena medida la *película con pretexto histórico* devuelve al espectador la imagen tópica que tiene del pasado.
b) En las "películas de época" el pasado no pasa de ser el marco (el color) en el que se desarrolla el argumento del filme: es el caso de las aventuras de capa y espada o el *western* donde encontramos elementos históricos pero lo que importa son los valores atemporales defendidos por los protagonistas.
c) Las *películas históricas* merecedoras de tal nombre son, en consecuencia, aquellas en las que el tema central es histórico o, en palabras de *Sorlin*, las que *"... tomado un punto de partida cultural, lo prolongan y completan y, eventualmente, lo presentan bajo un nuevo enfoque".*

En su propuesta didáctica en Cine-Historia Tomás Valero[13] nos ofrece una clasificación más cercana a los géneros y las temáticas:

1. *Reconstrucción histórica*: filmes basados en personajes y hechos documentados históricamente.
2. *Biografía histórica*: filmes que desarrollan la vida de individuos relevantes y la relación con su entorno.
3. *Película de época*: donde el referente histórico es anecdótico, es decir, un pretexto sobre la base del cual se desarrolla el argumento del filme.
4. *Ficción histórica*: filmes con un argumento inventado que posee una verdad histórica en su fondo.
5. *Películas sobre mitos*.
6. *Películas etnográficas*.
7. *Adaptaciones literarias y teatrales*.

No obstante, seguiremos aquí esencialmente la clasificación que ofrece José Mª Caparrós Lera en su manual *"100 películas sobre historia contemporánea"* en la que retoma las ideas de Marc Ferro y Jean-Pierre Comolli –entre otros- aunque como la vocación de estas líneas es esencialmente ser de utilidad para el profesorado de ESO y Bachiller, matizaremos algunos aspectos con las aportaciones que han hecho diferentes docentes como los colectivos *"Tiempos Modernos", "Imágenes de la historia"* o *"Taller de Cine"*. El profesor Caparrós habla de *"filmes de reconstitución histórica"*, *"películas de ficción Histórica"* y de *"películas que reflejan su época".*

II.1. La reconstitución de la Historia en el Cine

> *"Un director de cine tiene que reflejar la realidad"* (Bernardo Bertolucci)

Los filmes de "reconstitución histórica" –la definición es del maestro Marc Ferro- serían aquellos que evocan un hecho o periodo histórico con la voluntad de interpretarlo desde el presente. Aunque su rigor y enfoque son muy dispares, se trata de las propuestas creativas que más directamente entroncan con la difusión del conocimiento histórico.

No obstante, estas obras de reconstitución histórica (no confundir con la "reconstrucción histórica" de la que se hablará en el apartado II.3) nos dicen más del pensamiento de la sociedad en que fueron realizados y de cómo se interpretaba desde ésta el periodo tratado en el filme que del hecho histórico en sí mismo. Como dice Caparrós *"...clarifican más el hoy o el ayer en que ha sido realizado el film que la historia evocada"*.

Así pues esas películas que intentan lo que Max Weber llamaría la "resurrección de la historia" son especialmente interesantes como reflejo de las mentalidades contemporáneas y nos permiten interrogarnos sobre nuestra interpretación del pasado.

Directores como Jean Renoir, Eisenstein o Roberto Rossellini nos hablan sin duda del pasado desde nuestra perspectiva. En películas como *La gran ilusión* (1937) o *La Marsellesa* (1938) se refleja, por debajo del intento sincero de reconstituir un pasado aún vivo, la Francia del Frente Popular desde la que Renoir reflexionaba. En *Viva l ´Italia* (1960) o *Vanina Vanini* (1961) nos habla del *Risorgimento* desde el análisis de la situación de la Italia de postguerra. Eisenstein nos habla de resistencia frente al invasor, de caudillismo y tal vez de estalinismo en sus películas históricas como *Alexander Nevski* (1938) o las dos partes de *Iván el terrible* (1943-46). Los ejemplos no faltan: *Napoleón* de Abel Gance, *Faraón* de Kawalerowicz, *Il gatopardo* de Visconti o *Dantón* de Andrei Wajda son buenos ejemplos de reflexiones de su tiempo tomando como excusa una reconstitución honesta del pasado. Ramón Alquézar[14] nos comenta con asombro y algo de indignación el espectáculo que se produjo a raíz del estreno en Barcelona del filme de Ken Loach *Tierra y libertad* en abril de 1995. De las numerosas opiniones y comentarios que aparecieron en la prensa y en las revistas de historia sólo una minoría se referían a su valor o deficiencias fílmicas y ninguno reflexionaba sobre la relación entre Cine e Historia; por contra, la mayoría de los articulistas tomaban la película como pretexto para un debate historiográfico, ideológico o político que resucitaba los errores del bando republicano, el papel de las Brigadas Internacionales y, sobre todo, el enfrentamiento entre comunistas y antiestalinistas.

II.2. Las películas de ficción histórica

> *"Hay historias reales y verdaderas(...) que resultan inverosímiles, como las hay imaginarias y de ficción que, en cambio, creemos a pies juntillas"* (Antonio Isasi-Isasmendi)

En este apartado podemos incluir la mayor parte de la producción "histórica" del cine comercial que, desde el *Film d´Art* y el *Kolossal* pasando por el *Peplum* y el cine "de época" se prolonga actualmente mediante la revitalización del cine "de romanos" (y griegos) y la adaptación fílmica de buena parte de la novela histórica, un genero literario bastante en boga.

Cine de género, cine de época, superproducciones o adaptaciones de novelas, son, en suma, películas que evocan acontecimientos o personajes del pasado desde una perspectiva novelada y, generalmente, idealizada. En general, y sin desmerecer de la calidad fílmica de muchas de estas cintas, no realizan ningún análisis histórico y se limitan a proponer una trama más o menos melodramática entre espectaculares decorados y un vestuario caro. Esto es lo que Jean-Pierre Comolli[15] ha denominado *filmes de ficción* histórica. Los ingleses han dado algunos de los mejores realizadores de este cine como el maestro indudable del género histórico-novelesco David Lean y sus espectaculares –y taquilleras- *El puente sobre el río Kwai* (1961), *Lawrence de Arabia* (1962), *Doctor Zhivago* (1965) o *Un pasaje a la India* (1984) pero también Richard Attemborough y su *Gandhi* (1982) o Roland Joffé autor de *la misión* (1985) o *La letra escarlata* (1995). Desde luago la lista sería muy larga e incluye, sin duda, títulos notables de la historia del cine como las películas de D.W. Griffith, las monumentales superproducciones bíblicas de Cecil B. De Mille y compañía, *Lo que el viento se llevó* (1939), *Un hombre para la eternidad* (1966) de Fred Zinnemann, las de romanos, torneos, caballeros o espadachines o las recientes superproducciones digitales de Ridley Scott (*Gladiator, El reino del cielo*), Wolfgang Petersen (*Troya*) u Oliver Stone (*Alejandro Magno*).

No obstante algunos docentes reivindican el valor didáctico de algunos de estos filmes por su ambientación, escenarios o algunos fragmentos como elemento ilustrador o motivador para los alumnos. O como señalan otros (vd. El apartado V.2), para explotar la búsqueda de errores históricos.

II.3. El cine como reflejo de su tiempo

> *"Prefiero el reflejo de la vida a la vida misma"* (François Truffaut)

El mayor legado que dejó la obra de Marc Ferro es la conciencia hoy generalizada entre la mayoría de los historiadores de que el cine de ficción refleja como pocas fuentes su época. Al carecer de intencionalidad histórica retrata –con menos distorsión que el cine documental o el de intención política- la forma de vivir, vestir, sentir y hablar de la gente (o de algunas gentes) de su tiempo.

Ferro llamó a estas películas "de reconstrucción histórica" y, desde luego, son aquellas cintas que tienen ese plus de sensibilidad y observación, ese enfoque social, que las convierte en testigos de excepción para conocer aspectos de las mentalidades y el contexto del momento en que fueron realizadas. Seguro que todos pensamos en los realizadores revolucionarios soviéticos, en el neorrealismo italiano o en el cine social inglés reciente. Si miramos hacia el cine español, desde las películas de Bardem o Berlanga en los años del primer franquismo hasta las de directores actuales como Almodóvar, Iciar Bollaín o Fernando León, constatamos que esos filmes son potentes reflejos de su época pero también encontramos numerosos rasgos para el historiador (en lo que se muestra y en lo que se oculta) en los filmes sin afán crítico tipo "cine de barrio". En muchas de esas cintas sin pretensión social ni histórica aparece ese reflejo de la sociedad que Ferro señaló.

No obstante nunca hay que confundir esas comedias casposas o esos filmes de propaganda situados en su contexto histórico con cierto afán revisionista, cuando no descaradamente amnésico que destilan películas o series de televisión empeñadas en blanquear la historia (del tipo *“Cuéntame...”*): *“síndrome neofranquista”* lo llamaba Julián Casanova en un brillante artículo en *El País* (*“La historia que nos cuenta TVE”*, 3 abril 2005).

Por contra, encontramos perfectamente reflejado el espíritu de la época en muchas cintas que por su ambientación y escenarios pertenecen a géneros estereotipados como el *western* o la ciencia-ficción. No cabe duda de que películas tan dispares como el *western Sólo ante el peligro*, el *thriller Murmullos en la ciudad*, el drama histórico *El crisol* o la serie televisiva de ciencia-ficción *Los invasores* son metáforas que reflejan la psicosis de “caza de brujas” y Guerra Fría que se vivía en EE.UU. en la época de su realización.

III. Breve recorrido por la Historia que nos cuenta el cine

> *“Ha llegado el momento en que el historiador debe aceptar el cine histórico como un nuevo tipo de historia, que, como toda historia, tiene sus propios límites. Por ofrecer un relato diferente al de la historia escrita, al cine no se le puede juzgar con los mismos criterios. La Historia que cuenta el Cine se coloca junto a la historia oral y a la escrita.”* (Robert A. Rosenstone).

Aunque ya hemos señalado que no creemos que los filmes de ficción histórica aporten demasiado a una didáctica rigurosa de la historia pensamos que muchos de ellos son excelentes pretextos para intentar formar el gusto y el sentido crítico de los alumnos. Siempre podemos buscar excusas en la ambientación, el vestuario o los escenarios para visionar una parte o la totalidad de algunas películas y sacar de ello alguna relación con la Historia, aunque sea explicarla a partir de los errores o tergiversaciones de lo visto.

III.1. Una Prehistoria de película

No ha sido la Prehistoria un tema que haya interesado demasiado a los cineastas (de ficción, ya que es un tema con múltiples interpretaciones desde el cine documental y didáctico).

Sólo conocemos un filme que aborde con pretensiones históricas este largo prólogo de la humanidad, *En busca del fuego* (1982) de J.J. Annaud, un largometraje honesto y original. Tiene su interés también la primera parte de *2001 una odisea del espacio* (1968), en la que Stanley Kubrick aborda de forma muy esquemática la toma de conciencia de los homínidos a través del uso de la violencia con sus semejantes. Carentes de interés histórico son cintas de clara vocación fantástica como *El mundo perdido* (1960), *Hace un millón de años* (1966) o su secuela *Criaturas olvidadas del mundo* (1971) en las que conviven hombres y dinosaurios en una clara anticipación de la saga de *Parque Jurásico* de Spielberg en los años noventa. Caso a parte son sátiras que toman la ambientación prehistórica como pretexto como la primera parte de *Las tres edades* (1923), el primer film que dirigió Buster Keaton, o las infumables *Cavernícola* (1981) o *Grunt* (1983).

III.2. Las grandes civilizaciones de la Antigüedad para todos los públicos

Tampoco las grandes civilizaciones fluviales de la Antigüedad han recibido demasiada atención del cine, sobre todo si separamos dos subgéneros tan prolíficos como el cine bíblico y el cine "de romanos", que trataremos en los apartados siguientes.

Mesopotamia o Babilonia aparecen como telón de fondo en algunas secuencias de películas bíblicas como *La Biblia* (1965) . Pero en el primer episodio de *Intolerancia* (1916), el maestro Griffith recrea de forma hollywoodiense la Babilonia del siglo VI a.C. El tema tuvo secuelas hoy casi imposibles de conseguir como *Esclavas de Babilonia* (1953) o *El sacrificio de las esclavas* (1964). La mítica reina de Nínive Semiramis es la protagonistas de otras dos cintas olvidadas *Semiramis esclava y reina* (1954) y *Duelo de reyes* (1963).

Más atención ha merecido Egipto, aunque en buena medida como herencia de la novela histórica –*Sinuhé el egipcio* (1954), *El león de Tebas* (1964)- o de la ópera –*Aida* (1953)-. No obstante contamos con la superproducción de Howard Hawks *Tierra de faraones* (1955) que, a pesar de tomarse numerosas libertades con la Historia, tiene su interés (la construcción de las pirámides) y, muy especialmente, la sugerente *Faraón* (1966) de Jerzy Kawalerowicz. En esta cinta de reconstitución histórica el director polaco aborda las estructuras del poder en la monarquía teocrática de Ramsés XIII desde una perspectiva moderna (y a ratos marxista) sin dejar de hacer del film un gran espectáculo visual. A las anteriores se pueden añadir toda una serie de decepcionantes biografías rozando el *Peplum* de las dos más famosas reinas egipcias, Nefertiti –*La reina del Nilo* (1961), *Nefertiti, la hija del sol* (1993)- y Cleopatra, que ha inspirado muchas cintas y aparece como personaje secundaria en otras muchas sobre el Imperio Romano pero cuya versión más conocida es la monumental pero fallida *Cleopatra* (1963) de Joseph Mankiewicz protagonizada por el dúo Liz Taylor-Richard Burton. Sin duda las aventuras fantásticas de la Momia y sus secuelas son el aspecto más conocido del cine-espectáculo respecto al antiguo Egipto. Pero cabe recordar aquí que el Egipto actual es también el principal país productor de cine del mundo árabe. Uno de los grandes cineastas egipcios, Shadi Abdel Salam, tiene una excelente versión de *La Momia* (1969) en la que desarrolla una intriga en torno al saqueo de los tesoros egipcios a finales del siglo XIX. Este director es autor de mediometrajes sobre Tutankhamon, Ramsés II y otros aspectos del pasado de Egipto y de un ambicioso proyecto que nunca se acabó en torno a la figura de Akenatón.

Sobre la China antigua se han estrenado recientemente un par de películas interesantes de dos de los más consagrados directores chinos actuales, *El emperador y el asesino* (1999) de Cheng Kaige y *Hero* (2003) de Zhang Yimou.

Entre las películas ambientadas en la Grecia antigua destacan las del ciclo homérico, desde *La caída de Troya* (1911) hasta la reciente *Troya* (2004) de Wolfgang Petersen.

En general más cerca de la leyenda y de la literatura decimonónica que de la historia podemos citar títulos como *Helena de Troya* (1955), *La guerra de Troya* (1961) o el *Ulises* (1954) de Camerini que protagonizaba Kirk Douglas. Pasolini es autor de dos adaptaciones muy personales, el *Edipo rey* (1967) de Sófocles y la *Medea* (1970) de Eurípides. Rossellini nos dió su visión sobre *Sócrates* (1970). Las guerras médicas tienen su reflejo en *La batalla de Maratón* (1959) y *El león de Esparta* (1962). El ingenio de Arquímedes es la base de *La batalla de Siracusa* (1959). La epopeya alejandrina fue recogida por una sugerente primera versión de *Alejandro Magno* (1955) de Robert Rossen cuya fidelidad está lejos de alcanzar la versión de 2004 de Oliver Stone. Una ficción situada en la época helenística es *El coloso de Rodas* (1961) una de las primeros films de Sergio Leone.

III.3. Una variante con personalidad propia: el cine bíblico

Mezcla de cine religioso, épico, histórico y melodramático, el cine de tema bíblico ha sido fuente de inspiración de innumerables producciones tanto para la gran pantalla como para la televisión. Estas cintas, que con frecuencia han bordeado el *peplum*, tienen dos enfoques bien diferentes según trate el Antiguo o el Nuevo Testamento. Como señala el profesor Sánchez Noriega[16] :

> *"...mientras la filmografía del Antiguo Testamento relega lo religioso –limitado a la confesión de fe en Yahveh- en beneficio de la épica, las luchas por el poder, los sucesos milagrosos o las intrigas, las películas del Nuevo Testamento se centran en la vida de Jesucristo y de los primeros cristianos para dar cuenta de un mensaje que contrasta con la mentalidad de la época."*

La producción es inabarcable, ya que ya encontramos breves acercamientos en el cine de los Lumière o Meliés, pero podemos citar algunas de las más interesantes. De las que se sitúan en torno al Génesis, *La Biblia* (1965) de John Huston, primer episodio de una saga que nunca continuó, es seguramente la de pretensiones más históricas.

La historia de Moisés es sin duda la que más acercamientos ha merecido desde una versión muda de 1909, *The life of Moses* hasta la película de animación *El príncipe de Egipto* (1998), excelente muestra de que el cine para niños es una de las principales herramientas de manipulación ideológica.

Pero sin duda son las dos versiones de *Los diez mandamientos* (1923 y 1956) de Cecil B. De Mille el paradigma del cine bíblico ¿quién no asocia a Charlton Heston levantando las tablas de la ley como la imagen que resume nuestra memoria de estas películas? En 1976 Gianfranco de Bosio dirigió una serie de televisión sobre *Moisés* (de la que cabe destacar... la música de Morricone). Otros episodios bíblicos en cinemascope son *Sansón y Dalila* (1949), *David y Goliat* (1960) o *Salomón y la reina de Saba* (1959) rodada en España por un decadente King Vidor. En 1984 Bruce Beresford volvió a la carga con su *Rey David* (interpretado por Richard Gere) pero, pese a lo cuidado de la puesta en escena, el filme fracasó comercialmente y es que tal vez el tiempo de estas cintas ya había pasado.

Es imposible recoger aquí todas las aproximaciones a la vida de Jesús en el cine (más de 150 según algún libro). Ya presente en el cine de los Lumière y en el segundo episodio de *Intolerancia*, sin duda la mayoría recordamos las superproducciones de los años 50-60 que tanto animaban las tardes de la Semana Santa durante el régimen franquista: *La túnica sagrada* (1953), *Rey de reyes* (1961), *Barrabás* (1962), *La historia más grande jamás contada* (1965). Acercamientos más polémicos a la figura de Cristo los encontramos en *El evangelio según San Mateo* (1964) de Pasolini, en la ópera-rock *Jesucristo Superstar* o en la adaptación que Scorsese hizo del libro de Niko Kasantzakis *La última tentación de Cristo* (1988). La última de la serie ha sido *La pasión de Cristo* (2003) del ultra-católico Mel Gibson y que ha sido tachada de morbosa violenta y antisemita aunque recibió una buena acogida por parte de la jerarquía católica (no recogemos aquí la cantidad de presiones que judíos y católicos han hecho sobre numerosas películas sobre Cristo). No podemos dejar de citar aquí a la irreverente pero inteligente parodia de los Monthy Pithon *La vida de Brian* (1979).

III.4. Cine de romanos, del *kolossal* al *peplum*

Nos encontramos ante un verdadero subgénero que ha navegado casi siempre entre grandes superproducciones donde las historias, con frecuencia de base literaria, tenían menos importancia que los grandes decorados de cartón-piedra, los llamativos vestuarios y las espectaculares escenas de masas.

Si no es el primer filme de romanos, la superproducción italiana *Cabiria* (1914) –en la que trabajó el aragonés Chomón- es la que otorga carta de naturaleza a este estilo de cine de romanos con estética colosalista. En los años siguientes se harán, tanto en Hollywood como en Italia muchas películas ambientadas en la Roma más o menos clásica (la primera versión de *Ben-Hur* es de 1925) pero será con la generalización de los formatos panorámicos cuando los americanos harán las espectaculares *Quo Vadis* (1951) y *Ben-Hur* (1959), basadas en novelas, el *Julio César* (1953) de Mankiewicz sobre la pieza de Shakespeare y el *Espartaco* (1960) de Kubrick, la que presenta más interés para el historiador. En los años siguientes tomó el relevo el cine italiano con esas cintas llenas de musculosos gladiadores que se llaman *peplum*: *Las legiones de Cleopatra* (1959), *Los últimos días de Pompeya* (1960), *Rómulo y Remo* (1961), *El rapto de las Sabinas* (1961), *La leyenda de Eneas* (1962), *Escipión el Africano* (1971).

La caída del Imperio Romano (1964) de Anthony Mann ha tenido una reciente reinterpretación en el *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, filme que ha relanzado el *kolossal* de romanos (y griegos) en versión digital. En 2001 Kawalerowicz presentó su versión de *Quo Vadis* en el Vaticano ante el Papa Wojtila (la novela es de un premio Nobel polaco, Henryk Sienkiewicz). La etapa final del Imperio se refleja en películas como *Atila, rey de los hunos* y *Hombre o diablo* (ambas de 1954), *La invasión de los bárbaros* (1968) o *Teodora emperatriz de Bizancio* (1954). Esta última, como tantas de las citadas, es una novela de pretensiones históricas. También de origen literario son las shakesperianas *Marco Antonio y Cleopatra* (1971) –dirigida por el mismísimo Charlton Heston- o *Titus* (1999), el *Satyricon* (1969) de Fellini o la celebrada serie de televisión sobre el *Yo, Claudio* (1976) de Robert

Graves. No nos resistimos a hacer referencia a las versiones cinematográficas del principal héroe antirromano del cómic, el galo Asterix y su variopinto poblado (sin duda, más valiosas las de animación, en sintonía con el original de Goscinny y Uderzo).

III.5. Aventuras medievales entre la leyenda y la historia

Junto al cine "de romanos" -y tal vez las aventuras "de capa y espada"- son seguramente las epopeyas medievales el género que produce un cine más cargado de arquetipos que el espectador reconoce fácilmente: caballeros, princesas, campesinos, torneos, dragones,... Una buena parte de esta producción es la que recrea leyendas fundacionales, bien de la tradición artúrica, bien de la germánica o de otras (escandinava, irlandesa,...). Por su abundancia destacan las inspiradas en el ciclo artúrico o, más bien, en su reinterpretación romántica cuando no musical -del *Parsifal* (versiones de 1912, 1951 y 1982) de Wagner a la comedia musical de Broadway *Camelot* (1966)- o paródica –*Un yanqui en la corte del rey Arturo* (1931 y 1949) de Mark Twain a los Monthy Python y sus desternillantes *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1975), sin olvidar las incursiones en la animación infantil (*Merlin el encantador*, 1963). Además de las hollywoodienses interpretaciones de los años cincuenta –*Los caballeros del rey Arturo* (1953), *El príncipe valiente* (1954), *El caballero negro* (1954)- merecen ser citadas como propuestas de valor fílmico *Lancelot du Lac* (1973) de Robert Bresson, *Perceval le Gallois* (1978) de Eric Rohmer –sobre el texto de Chrétien de Troyes- y *Excalibur* (1981) de John Boorman. De otras sagas podemos mencionar *Los nibelungos* (la versión muda de Fritz Lang de 1924 y la moderna de 1967) o la reciente trilogía de *El señor de los anillos* (2001-2003). La saga del oro del Rhin y la leyenda céltica de Tristán e Isolda han inspirado numerosas secuelas para cine y televisión, una de las últimas *Tristán e Isolda* (2005) de Kevin Reynolds.

También de inspiración literaria, especialmente romántica, son numerosos *biopics* como *Braveheart* (1995), el interesantísimo *Becket* (1963) de Peter Glenville sobre el drama de Jean Anouihl o la interminable serie de adaptaciones más o menos shakesperianas:

Enrique V (Lawrence Olivier, 1944, y K.Brannagh, 1989), *Ricardo III* (1955 y 1995), *Campanadas a media noche* (1965), *El león en invierno* (1968)... Otras obras adaptadas al cine han sido *El Cid* (1961 y versión animada en 2001), *Ivanhoe* (1952) o *Los cuentos de Canterbury* (1972) de Pasolini. La lista de mitos y leyendas medievales (las cruzadas, Robin Hood, cuentos de las mil y una noches,...) o de origen más o menos medieval (Drácula) es muy amplia.

Para acabar este apartado no nos resistimos a citar algunas cintas que merecen más atención por su valor fílmico o histórico. Las dos extraordinarias películas de Dreyer sobre la lucha por el poder amparada en la religión que son *La pasión de Juana de Arco* (1928) y *Dies Irae* (1943) y las espléndidas *El séptimo sello* (1956) y *El manantial de la doncella* (1959), en las que Bergman mira el medioevo con ojos de hombre de su tiempo son excelentes pretextos para revisar grandes obras de creación y reflexión como lo es también la mítica *Paseo por el amor y la muerte* (1969) que John Huston situó sobre el telón de fondo de la Guerra de los Cien Años. Es también una buena ocasión para revisa *Alexander Nevsky* (1938) de Eisenstein o los diferentes acercamientos a la figura de Francisco de Asís de Rossellini (1950), Liliana Cavani (1966 y 1989) o Zefirelli (1972). Pese a sus evidentes anacronismos, la espectacular *El nombre de la rosa* (1986) es otro filme de interés didáctico. Por contra, otras como la *Juana de Arco* (1999) de Luc Besson no tienen más interés que el del espectáculo para entretener. Entre las españolas podemos señalar *La conquista de Albania* (1984).

Como el peso del cine europeo y norteamericano copa casi totalmente nuestra memoria fílmica, la Edad Media parece una buena ocasión para abrirse a otros puntos de vista. Si las cruzadas han inspirado numerosas cintas occidentales (la última *El reino del cielo*, 2005, rodada parcialmente en el castillo de Loarre), sin duda nos permiten también conocer el punto de vista musulmán como ya hicimos con el conocido libro de Amin Malouf[17].

Sin duda el realizador árabe más conocido y accesible desde Occidente es el egipcio Yussef Chahine autor de obras notables como *Saladino el victorioso* (1963) o *El destino* (1998), una vigorosa denuncia contra el fanatismo ambientada en torno a la figura del filósofo andalusí Averroes. Otro realizador egipcio, Mustafá Akkad dirigió, con financiación de Libia, la biografía del profeta en *Mahoma, el mensajero de Dios* (1977).

III.6. Estampas del Renacimiento y era de los descubrimientos

El espíritu del Renacimiento, el cisma anglicano y las conquistas de ultramar son tal vez los ejes sobre los que se articulan buena parte de las más interesantes películas que se ambientan en la primera parte de la Edad Moderna. Como aquí la producción ya es muy grande y ya no existen arquetipos de ambientación tan generalizados como en el cine de romanos o de la Edad Media, iremos directamente a las películas de más interés. El espíritu renacentista, que ya se anticipa en cintas de inspiración literaria como *El Decamerón* (1971) de Pasolini, tiene su reflejo más espectacular en grandes superproducciones como *El tormento y el éxtasis* (1965), con la pugna entre Miguel Ángel y Julio II respecto a la capilla Sixtina, o *Un hombre para la eternidad* (1966) que refleja el choque entre Tomás Moro y Enrique VIII. La vida –y los divorcios- de este último han inspirado numerosas películas, en general de escaso interés histórico (*La vida privada de Enrique VIII, Ana de los mil días, Enrique VIII y sus seis mujeres, Catalina de Inglaterra,...*). Las figuras de sus hijas María Tudor *(La rosa de los Tudor, Lady Jane*) y, especialmente, Isabel I *(La reina virgen, El favorito de la reina, Elizabeth*) también han dado vida a numerosos guiones, especialmente en el cine inglés. Destacan las que recrean la pugna que mantuvo con su prima María Estuardo como *María reina de Escocia* (1971).

El papel de la acumulación de poder por los monarcas tiene una espléndida ilustración en las dos partes de *Iván el terrible* (1943-45) de Eisenstein y la reflexión sobre la guerra, al hilo de la pugna entre Carlos V y el papa Clemente VII, en *El oficio de las armas* (2003) de Ermanno Olmi. Las guerras de religión, que gozaron de enorme popularidad en las pantallas mudas (no en vano se considera *El asesinato del duque de Guisa*, 1904, el primer *Film d´Art*) han tenido en tiempos recientes una versión excelentemente ambientada de la novela de Dumas *La reina Margot* (1994). Otra variante del papel político de las guerras aparece en los filmes de Kurosawa en los que aborda las guerras feudales y la unificación de poder en el Shogunato que propiciaron los Tokugawa en Japón: *Los siete samurais* (1954), *Trono de sangre* (1957), *Kagemusha* (1980) o *Ran* (1985).

Los descubrimientos y la conquista de América tienen una larga lista de títulos muy desiguales. Los viajes y la vida de Colón tienen numerosas versiones como la muy "imperial" *Alba de América* (1951). Con motivo del quinto centenario del descubrimiento en 1992 se rodaron la previsible *1492: la conquista del paraíso* de Ridley Scott y la desmitificadora *La marrana* de José Luis Cuerda, además de una serie de televisión sobre *Cristobal Colón*. La actuación española en las Indias no ha dado demasiadas cintas de interés pero podemos destacar la adaptación de la novela de Sender que llevó a cabo Werner Herzog en *Aguirre o la cólera de Dios* (1977).

Los intentos de directores españoles se han quedado en obras bien ambientadas pero bastante fallidas, generalmente por la poca capacidad crítica que se ha desarrollado en nuestro país hacia este proceso: *La conquista del Pacífico* (1964), *La Araucana: conquista de gigantes* (1971), *El Dorado* (1988) o *Cabeza de Vaca*(1991). Otros aspectos de la España de la época como la religiosidad y el misticismo se reflejan en *Extramuros* (1985) o *La noche oscura* (1989).

III.7. Travelling de la crisis del XVII a las primeras Revoluciones

El siglo XVII tiene su imagen fílmica más tópica en las innumerables adaptaciones y versiones de las novelas decimonónicas de espadachines e intrigas como la saga de D´Artagnan y los tres mosqueteros, el hombre de la máscara de hierro o el conde de Montecristo (todas novelas de Dumas) y otros héroes literarios como Cyrano de Bergerac.... Algunas de ellas, como la versión de *Cyrano de Bergerac* (1999) de Rappeneau tienen su interés por la ambientación y los escenarios. Pero desde el punto de vista histórico son más interesantes filmes como *La toma de poder de Luis XIV* (1966) de Rossellini o *Vatel* (2000) de Joffé. Las revoluciones inglesas del siglo XVII han sido contadas en cintas como la muy apreciable *Cromwell* (1970) o la reciente *Matar a un rey* (2003). Las dos versiones de la vida de Galileo Galilei que hicieron Liliana Cavani (1968) y Joseph Losey (1974) o *El contrato del dibujante* (1982) de Peter Greenaway son también cintas llenas de sugerencias. La España de la época tiene su reflejo, casi siempre subsidiario de la literatura, en filmes como *Akelarre* (1984), *El rey pasmado* (1991) o la divertida visión que de la guerra de los Países Bajos ofrece Jacques Feyder en *La kermesse heroica* (1935).

El siglo XVIII parece haber inspirado más a los cineastas que, partiendo de visiones literarias, nos han dejado frescos tan notables como el que Kubrick nos pintó (y nunca mejor dicho ya que realiza un homenaje a la pintura inglesa de la época) en *Barry Lyndon* (1975) en torno a la Guerra de los Siete Años o el de las diferentes versiones de *“Les Liaisons dangereuses”* de Choderlos de Laclos: *Las amistades peligrosas* (1988) y *Valmont* (1989). El reinado de Luis XV está al fondo de la sorprendente *El pacto de los lobos* (2001). También de resonancias literarias es el *Esquilache* (1988) de Josefina Molina, basado en una obra de Buero Vallejo.

Los americanos parecen no haber sentido especial interés fílmico por su Revolución aunque sitúan con frecuencia historias de distinto tipo con el transfondo de la guerra contra los ingleses. D.W. Griffith filmó en 1924 *America* y Cecil B. De Mille *Los inconquistables* en 1943, los franceses reivindicaron su papel en *La Fayette* (1961) y en época reciente tenemos la pretenciosa pero fallida *Revolución* (1985) o la tópica *El patriota* (2000). Podemos recordar también la ya citada *Dulce libertad* (1986) en la que se plantea el conflicto de la historicidad del cine en torno a un rodaje sobre un episodio del conflicto.

A diferencia de los estadounidenses, los franceses sí han sentido una gran pasión sobre su Revolución lo que, unido a las miradas de cineastas de otros países, hace que José Luis Sánchez Noriega señale más de trescientas películas de cine y cuarenta series de televisión sobre el tema. Muchas de ellas son variaciones novelescas (*Pimpinelas Escarlatas, Scaramouches* y compañía), comedias o dramas ambientados en la Revolución y sátiras más o menos afortunadas. La etapa prerrevolucionaria se nutre de filmes como *Las dos huerfanitas* (1932, aunque Griffith ya hizo una versión en 1922) o los repetidos *remakes* de la dickensiana *Historia de dos ciudades*. Dos brillantes acercamientos desde una interpretación muy ligada al momento de su realización son *La Marsellesa* (1937) en la que Jean Renoir exalta el levantamiento popular desde el espíritu del Frente Popular y *Danton* (1982) en la que Andrej Wajda hace una lectura muy ligada al rechazo de la ley marcial que imperaba en Polonia en la época en que rodó el film. *La noche de Varennes* (1982) o *La inglesa y el duque* (2001) reflexionan desde episodios concretos. Dos espléndidas obras de teatro filmadas son *Marat-Sade* (1967) de Peter Weiss con la *Royal Shakespeare Company* y *1789* (1974) de Ariane Mnouchkine con el *Théatre du Soleil*. El epílogo napoleónico merecería otro apartado desde la monumental *Napoleón* (1927) de Abel Gance (seis horas en su versión completa) hasta las diferentes miradas sobre el Imperio y su derrota.

Una de las más sorprendentes es la anticolonialista *Adieu Bonaparte* (1984) del egipcio Yussef Chahine y una de las más monumentales (al estilo Dino de Laurentis) *Waterloo* (1970) de Sergei Bondartchuk, sin olvidar las sucesivas versiones de *Guerra y Paz* (1935 y 1956). *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1964) es un atípico filme fantástico cuyo interés radica en la novela homónima de Jan Potocki, contemporáneo de los hechos (se suicidó en 1815).

III.8. Revolución y reacción: revisión del cine sobre el siglo XIX

El siglo XIX es el del descubrimiento de los procedimientos de producción de imágenes: desde los años veinte se multiplican los experimentos fotográficos y en la década final convergen los descubrimientos ópticos, fotográficos y mecánicos que darán origen al cine (no sólo con el cinematógrafo de Louis y Augusto Lumière sino con el kinetoscopio y el vitascopio de Edison, el bioscopio del alemán Max y Emil Sladanowsky o la kinetic camera de Birt Acres y Robert W. Paul entre otras aportaciones de los pioneros del siglo XIX). Pronto los operadores de los Lumière y Edison se reparten por el mundo para nutrir de "vistas" más o menos documentales las carpas y locales abarrotados de público que demandan más películas. Mientras los Lumière explotan su catálogo documental con más de mil películas de menos de cincuenta segundos –la duración de la película para rodar-, otros (Edison, la escuela de Brighton, Meliès,...) empiezan a producir películas de ficción, algo para lo que los Lumière no se sentían preparados:

> *"A partir de 1900, al orientarse cada vez más las aplicaciones del cinematógrafo hacia el teatro y al basarse sobre todo en la escenificación, nos vimos obligados a abandonar una explotación para la que no estábamos preparados."*[18]

Así pues, al abordar los filmes del siglo XIX, nos encontramos con las visiones de los hombres que conocieron los acontecimientos (especialmente respecto a hechos históricos de las décadas finales), con las primeras películas contemporáneas de algunos hechos y con las miradas desde el siglo XX.

Entre las miles de películas que abordan los principales procesos y acontecimientos del siglo XIX podemos destacar algunas de las que ofrecen aspectos más interesantes para la mirada histórica: *La tierra de la gran promesa* (1975) y las diferentes adaptaciones de novelas de Dickens (*David Copperfield, Oliver Twist, Grandes esperanzas*) sobre los procesos de la Revolución Industrial, *Queimada* (1969) y *El siglo de las luces* (1990) para el colonialismo, *La nueva Babilonia* (1929) o *La barricade du point du jour* (1977) sobre la Comuna de París, *La primera carga al machete* (1969) y *Mambí* (1998) sobre la descolonización de Cuba, son cintas sugerentes para acercar a los jóvenes a estos procesos o acontecimientos.

Algunos de los procesos sobre los que más se ha detenido el cine son la Guerra de Secesión americana y la Unificación italiana. Sobre la primera, descartando aquellas cintas en las que el conflicto es el telón de fondo como *El maquinista de la General* (1926) del genial Buster Keaton, la barroca *Lo que el viento se llevó* (1939) o la excelente *El seductor* (1971), podemos citar *El nacimiento de una nación* (1915) y *Abraham Lincoln* (1930) de Griffith, *Paz en la guerra* (1935) de King Vidor , *Misión de audaces* (1959) de John Ford, *Tiempos de gloria* (1989) y *Cold Mountain* (2003). Sobre el *Risorgimento* tenemos *1860* (1933) de Blasetti, *Senso* (1953) y *El Gatopardo* (1962) de Visconti, *Viva l´Italia* (1960) y *Vanina Vanini* (1961) de Rossellini, *El poder no perdona* (1969) de Magni, *Allonsanfan* (1974) de los hermanos Taviani, *la herencia Ferramonti* (1976) de Bolognini o *En nombre del papa-rey* (1978) de Luigi Magni.

IV. El cine del siglo XX como documento de su tiempo

> *“No creo que podamos evitar la interpretación. Enfocar la cámara contra una realidad significa una interpretación de esa realidad”* (John Huston)

Alcanzado este punto llegamos al siglo en el que el cine se elevó a la categoría de máxima expresión del entretenimiento y la comunicación universales. Y es que el cine ha cobrado un protagonismo de sujeto en la Historia del siglo XX: elemento de propaganda y contrapropaganda de los grandes Estados (totalitarios o no), tanto en tiempo de guerra como de paz (o de guerra fría), es un arma ideológica que inquieta o difunde

religiones, ideas, modelos y modas. Gracias a él los espectadores de la primera mitad del siglo XX tuvieron una ventana al mundo y, desde la llegada de la televisión a la mayoría de los hogares a nivel mundial podemos afirmar que las grandes superproducciones de Hollywood y las series y culebrones hechos para la pequeña pantalla (incluyendo los sudamericanos) son el único patrimonio cultural común a la mayor parte de la humanidad. La mayoría de los espectadores del mundo conocen mejor el nombre de los barrios de Nueva York que los de la ciudad más próxima a ellos.

IV.1. Cine de la primera mitad del siglo XX

El cine ha abordado casi todos los grandes conflictos y procesos del siglo XX y lo ha hecho tomando posición con la proximidad que da la cercanía a lo narrado. Podemos recorrer la primera mitad del siglo a través de grandes frescos como *Novecento* (1976), *Gandhi* (1983) o *El último emperador* (1987), acercarnos a la revolución mexicana (*¡Qué viva México!*, *Enamorada*, *¡Viva Zapata!, Yo soy la revolución*) y a la rusa (*El acorazado Potemkin, La madre, Octubre, El asesinato de Trotsky, Siberiada*) o revivir los horrores de la Primera Guerra Mundial (*El gran desfile, Sin novedad en el frente, La gran ilusión, Adiós a las armas, El sargento York, La gran guerra, Rey y patria, Senderos de gloria* y tantas otras). Las convulsiones de la sociedad norteamericana se refleja en filmes como *Sacco y Vanzetti* (1970), *El pan nuestro de cada día* (1934), *Tiempos modernos* (1936), *Caballero sin espada* (1939), *Las uvas de la ira* (1940), *La sal de la tierra* (1953) o *De ratones y hombres* (1992). Podemos recorrer el nazismo a través de todo el cine hecho en Alemania hasta 1940 (siguiendo a Siegfried Kracauer) o ver a tantos creadores que han dado su opinión sobre el fenómeno fascista, desde los contemporáneos como Lubitsch (*Ser o no ser*), Chaplin *(El gran dictador*) o Rossellini *(Roma ciudad abierta*) y pasando por nombres como Visconti (*La caída de los dioses*), Szabó (*Mephisto*), Pasolini *(Saló*), Louis Malle *(Lacombe Lucien*) y Agnieszka Holland *(Europa, Europa*) hasta llegar a los recientes éxitos de taquilla como *La vida es bella* (1998) o *El hundimiento* (2004).

Pero sin duda, lo que da su verdadera dimensión de documento histórico al cine es su capacidad de reflejar la mentalidad, las inquietudes y los temores, los elementos de la vida cotidiana. En el cine de Chaplin, de Eisenstein, de René Clair o de Rossellini hay mucho más que una historia y que una mirada sobre la Historia, está el reflejo de Historia. Seguramente filmes como *El último* (1924) o *Metrópolis* (1926) nos dicen tanto sobre el periodo de la república de Weimar como muchos buenos acercamientos documentales y, desde el punto de vista sensorial y psicológico, sin duda más.

Como señala el catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona José Florit:

> *"...además, una película es siempre una fuente de información sobre el momento en que fue realizada. Ciertamente esto sucede también con la historia escrita, pero en términos generales aquí la historia ofrece un filón más rico. Guión, dirección, montaje procesos de producción y sistema de financiación son elementos muy significativos de la sociedad en la que nació y fue consumida cada realización cinematográfica. Y el éxito o el fracaso de un film nos dicen mucho sobre la opinión pública dominante en el momento en que se producen."*[19]

IV.2. Guerra y propaganda

Cuando tuvo lugar la Primera Guerra Mundial, el cine era silente y, en consecuencia, sólo podía forzar la convicción del espectador a través de la imagen (y en su caso, de la partitura musical que la acompañaba). Pese a ello, desde los comienzos del nuevo espectáculo, la censura fue un elemento común a bastantes países. La censura moral, desde luego, ya que desde púlpitos y otros observatorios se recelaba de los perniciosos efectos que el cine podía producir en los espectadores, especialmente en los más jóvenes. El código Hays apareció en EE.UU. desde los años veinte –y estuvo en vigor cuatro décadas- mientras películas como *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein o *L ´age d´or* (1930) de Buñuel eran prohíbidos en muchos países europeos.

Pero, con la aparición y difusión del cine sonoro, se produjo un nuevo entusiasmo por el cine en todo el mundo cuyas posibilidades no escaparon a los que tenían o aspiraban al poder político (y a otras formas de poder). Hay que tener en cuenta que el cine era el escenario, no sólo de las películas de ficción que hacían reír o llorar a las multitudes, sino dónde se proyectaban los noticiarios cinematográficos. Aunque los verdaderos expertos en propaganda pronto comprendieron que los mensajes sutiles y repetidos que transmite el séptimo arte calan de forma más eficaz que las arengas y sermones explícitos. El cine se convirtió en los años treinta en un imparable fenómeno de propaganda y contrapropaganda.

IV. Política cinematográfica de los regímenes autoritarios

Tal vez fuese Lenin el primer dirigente que expresó de forma explícita el potencial que los políticos verían en el cine como medio de influencia social cuando afirmaba en 1922 que *"De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante"*[20]. De hecho, el régimen soviético impulsó una vigorosa industria fílmica dentro de la URSS. El 27 de agosto de 1919 ya había firmado el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica, en virtud del cual esta actividad pasaba a depender del comisariado de Educación del Pueblo. Y al mes siguiente de dicha firma se creó en Moscú la Escuela Cinematográfica del Estado (GIK). De este esfuerzo surgieron artistas tan importantes como Eisenstein, Kulechov, Pudovkin, Dziga Vertov o Dovjenko.

Es conocida la rápida ocupación que los fascistas hicieron del cine italiano y, siguiendo el ejemplo de la URSS, se creó en 1934 la Dirección General de Cinematografía con el propósito de controlar ...

> *"...sin posibilidad de evasión, todas las actividades del cine, con la autoridad, competencia y medios necesarios para regular, inspirar, dirigir y, cuando fuere preciso, premiar o castigar todas las manifestaciones, todas las iniciativas y todos los resultados en el ámbito de la cinematografía italiana."*[21] .

Vittorio Mussolini, hijo del Duce, abogaba por un cine "nacional" desde la revista *Cinema*, se construyeron los inmensos estudios de Cinecittá y desde 1937 se producían más de cien películas anuales, la mayoría musicales, comedias de teléfonos blancos y de ambientación histórica pero sin olvidar la colaboración con los nazis (*Condottieri*, 1937) ni con los sublevados franquistas (*Sin novedad en el Alcázar*, 1940). A su llegada al poder, Hitler se encontró con una potente industria nacionalizada, la UFA, y desde 1933 inició la depuración de judíos que fue seguida de todos aquellos sospechosos de desafección al régimen nacional-socialista.

En los años siguientes se fue ampliando el control del poderoso ministro de Información y Propaganda del Reich Joseph Goebbels, un gran amante del cine, y la censura llegó a los guiones y a la prohibición de películas extranjeras. Goebbels declaraba en 1934:

> *"El cine constituye una posibilidad de abandono para la población civil, que no se ha sabido apreciar bastante. Por otra parte, un inmenso campo de acción se abre a los filmes alemanes en todos los países europeos. El filme alemán se encuentra frente a la posibilidad única de contribuir al trabajo de la formación política en el mejor sentido de la palabra."*

Con todo, los nazis centraron casi toda su labor de propaganda en los grandes documentales (con los de Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* y *Olimpiada* a la cabeza). El cine de ficción siguió anclado en historias ambientadas en montañas bávaras y comedias de situación, eso sí, muchas de ellas con fuerte carga antisemita.

El mismo camino seguiría en España el régimen franquista con la imposición desde 1941 del doblaje obligatorio "para proteger la lengua española", la censura y el monopolio informativo con la exhibición obligatoria del No-Do.

IV.2.2. Cine y política en Hollywood

Pero esta atención hacia el cine no fue exclusiva de los regímenes autoritarios. La llegada del sonoro coincidió en EE.UU. con el "New Deal" de Roosevelt que prestó mucha atención al cine dentro de su política de educación y comunicación de masas.

Desde la administración se animó a las grandes productoras a hacer "americanismo" (es decir, fomentar valores como el individualismo, el pragmatismo y la iniciativa junto al orgullo nacional) mientras se las premiaba con grandes subvenciones para filmes educativos "destinados a la juventud y el ejército". Con la entrada de EE.UU. en la guerra se creó en 1942 la *Office of War Information* (OWI) que produjo documentales y películas de propaganda (hasta 1941 la Comisión Clark-Nye vigilaba las películas excesivamente antifascistas para salvaguardar la neutralidad del país). La OWI amplió las restricciones que imponía el Código Hays y llegó a supervisar los guiones de Hollywood para orientar los argumentos evitando la crítica a los valores familiares o militares.

Muchos grandes realizadores como John Ford, Frank Capra, William Wyler, Billu Wilder o John Huston participaron en films de propaganda bélica pero los estudios también entraron en esa dinámica con cintas como la mítica *Casablanca* o la curiosa *Mission to Moscow* (1943), una cinta pro-soviética que recalcaba el papel de aliados de los rusos (ambas de Michael Curtiz).

Tras la guerra, el clima de guerra fría propició el conocido periodo de "caza de brujas" que supondrá una implacable persecución contra todos aquellos izquierdistas que trabajaban en la industria. Entre 1945 y 1955 sucesivas comisiones intentaron expulsar de todos los estamentos del cine americano de elementos sospechosos de simpatizar con el otro bloque pero las propias *majors* aprovecharon para hacer "limpieza" de sindicalistas y otros elementos molestos. Cuando acabaron los procesos, tras la Guerra de Corea, además del veto definitivo a los "Diez de Hollywood" (entre ellos Dalton Trumbo, Edward Dmytrik o Ernest Biberman) y de numerosas películas furibundamente anticomunistas, supuso un clima de delación (delataron entre otros Elia Kazan, Robert Rossen o el actor Sterling Hayden) y la marcha a Europa de creadores como Chaplin, Welles, Losey, Jules Dassin o Fritz Lang.

Orson Welles dijo sobre este periodo:

> *"...de mi generación somos muy pocos los que no hemos traicionado nuestra postura, los que no dimos nombres de otras personas. Esto es terrible y uno no se recupera de ello. No sé cómo se puede uno recuperar de semejante traición que difiere extraordinariamente de la de un francés, por ejemplo, que fue delator de la Gestapo para poder salvar la vida de su esposa; es otra cosa. Lo malo de la izquierda americana es que traicionó por salvar sus piscinas."*

Varias cintas han aludido a este periodo como *La ley del silencio* (1954) en la que Kazan intentaba justificar su delación, *El beso mortal* (1955), *La tapadera* (1976) o *Caza de brujas* (1991). Arthur Miller realizó una brillante metáfora en *Las brujas de Salem*, una obra que ha merecido numerosas adaptaciones televisivas.

IV. Acercamientos del cine a la historia reciente

El cine nos ha contado gran cantidad de historias para ilustrar los procesos históricos y los conflictos más recientes. El neorrealismo italiano fundió de una forma doctrinal ficción y testimonio social y la huella que ha dejado en el cine, y en la historia, ha sido muy profunda. Una huella que encontramos en el cine de todo el mundo, y en el español de posguerra también pese a la censura, y que se prolonga hasta nuestros días en movimientos como el cine social inglés de Ken Loach y compañía o los cineastas españoles como Fernando León o Iciar Bollaín.

Por supuesto, aquellos procesos que han afectado a EE.UU. han tenido una más amplia representación fílmica; es el caso de la Guerra del Vietnam, la lucha de los negros americanos por los derechos civiles, los diferentes conflictos locales o regionales en los que han intervenido de forma directa tropas de ese país y, tras la caída del telón de acero, el fantasma del terrorismo global. Pero no hay que creer que el cine se ha asomado a todos los conflictos. Al igual que la prensa y los informativos de TV que mantienen focos muy potentes sobre algunos conflictos (Balcanes, Irak) y eclipsan los llamados conflictos "olvidados" (guerras regionales de África, conflictos de Asia sudoriental).

Pero es preciso constatar que un conflicto muy presente en los medios ha sido casi totalmente ignorado por el cine, nos referimos al enfrentamiento entre israelíes y palestinos. Y es una buena muestra de cómo el peso de la historia, en este caso el holocausto judío, puede seguir condicionando medio siglo después la creación ya que parece que hay pocos productores y directores europeos o americanos que se atrevan a exponerse al reflujo del pasado. En la bibliografía y en los enlaces de internet hay muchas fuentes para orientarse en la elección de películas para la Historia del siglo XX.

IV.4. La España del siglo XX en el cine

Sin ánimo exhaustivo, y basándonos en la selección de CineHistoria.com, señalamos a continuación una lista básica para la historia de España en el cine en la que se privilegian las cintas contemporáneas a los hechos o con enfoque o interés histórico:

- Restauración y Dictadura: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929), *La regenta* (Gonzalo Suárez, 1974), *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Un hombre llamado Flor de Otoño*(Pedro Olea, 1977), *La verdad sobre el caso Savolta* (A. Drove, 1978), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *Valentina* y *1919 Crónica del alba* (A. Betancor, 1982-83).
- La II República: *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), *La señorita de Trevélez* (Edgar Neville, 1939), *La plaça del Diamant* (Betriu, 1982), *Réquiem por un campesino español* (F. Betriu, 1985), *La lengua de las mariposas* (J.Luis Cuerda, 2000)
- La Guerra civil: *L´espoir. Sierra de Teruel* (André Malraux, 1937), *Tierra de España* (Joris Ivens, 1937), *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941), *Por quien doblan las campanas* (Sam Wood, 1943), *Mourir à Madrid* (Fréderic Rossif, 1963), *La caza* (Saura, 1966), *La vieja memoria* (jaime Camino, 1978), *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1983), *¡Ay Carmela!* (Saura,

1990), *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002).

- La postguerra: *Surcos* (Nieves Conde, 1951), *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Berlanga, 1952), *Muerte de un* ciclista (Bardem, 1955), *Calle Mayor* (Bardem, 1956), *El verdugo* (Berlanga, 1963), *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El viaje a ninguna parte* (Fernán Gómez, 1986), *Silencio roto* (Armendáriz, 2001).
- El régimen franquista: *Canciones para después de una Guerra* (Martín Patino, 1971), *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977), *Operación Ogro* (G. Pontecorvo, 1979), *El proceso de Burgos* (I. Uribe, 1979), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981).
- La transición: *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), *El puente* (Bardem, 1977), *Camada negra* (G. Aragón, 1977), *Siete días de enero* (Bardem, 1979), *Opera Prima* (Fernando Trueba, 1979), *Después de...* (J. Juan y Cecilia Bartolomé, 1981-83), *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983).
- Fin de siglo: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1989), *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1989), *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), *Días contados* (Uribe, 1994), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), *Los lunes al sol* (Fernando León, 2002), *Poniente* (Chus Gutièrrez, 2002), *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Médem,2003), *Mar adentro* (2004).

V. Cine e historia en las aulas

> *"No hago películas para dar respuestas sino para plantear preguntas"* (Kristof Kieslowski)

Tras todo lo anterior cabe la pregunta ¿debe tener cabida el cine para la enseñanza de la Historia en las aulas escolares? Sin duda la respuesta fácil es que sí pero es una propuesta que, aunque necesaria, no está exenta de dificultades.

V.1. Breve reflexión sobre el cine en la educación

Si algunos pioneros acogieron con entusiasmo el cine viendo en él enormes posibilidades didácticas, no fueron pocos los que recelaban del nuevo medio y, en especial, de los perniciosos efectos que podía tener para la infancia y la juventud. Como nos recuerda Ramón Lasaosa[22], las primeras normas legales que regulaban la censura en España tenían como objetivo la protección de la infancia de las terribles consecuencias que describía la Real Orden de 1912:

> *"...impidiendo que los niños concurran sólos a espectáculos como los cinematógrafos, donde se congrega numeroso público en la oscuridad, respirando un aire viciado y, lo que es más lamentable, viendo a diario el vil reflejo de lo impúdico, de lo pasional o de lo criminoso, cuyo espectáculo puede ejercer de por vida en la delicada organización infantil, lamentables consecuencias patológicas de orden moral..."*

Ante las repetidas diatribas del Ministerio de la Gobernación en sucesivas órdenes, la prensa de la oposición no dejó de recordar al gobierno que para proteger a la infancia tal vez debiera empezar por otros aspectos como el trabajo infantil o la mendicidad. Pero los políticos conservadores tenían claro lo pernicioso que era el cine, como el gobernador civil de Huesca que publicaba en 1929 una circular en la que se podían leer cosas como:

> *"...en nuestros días, en que la delincuencia infantil, antes casi desconocida en nuestra Patria, ha crecido de manera alarmante, apenas se da un caso de ella que no haya sido sugerido o por lo que el niño ha visto en el cine o por la afición desmedida de acudir a él..."*.

Afortunadamente había otros más lúcidos como el concejal de Barcelona José Mª Lasarte que presentó en 1914 una moción para la creación por parte del Ayuntamiento de la ciudad condal de cinematógrafos escolares gratuitos con programaciones adecuadas como medio de formación de los niños y jóvenes. La República retomó el tema con entusiasmo y ya sabemos que el cine fue uno de los elementos más interesantes de las Misiones Pedagógicas. En el franquismo tanto la Iglesia como las organizaciones juveniles de la Falange confiaron en el cine como herramienta de adoctrinamiento. Los movimientos pedagógicos de la transición recuperaron el interés didáctico sobre el medio con nuevos enfoques y, en algunos casos, de esas reflexiones surgieron iniciativas que han hecho mucho por el cine en el ámbito escolar. El I Congreso democrático del Cine español (1979) escribía entre sus conclusiones :

> *"El cine debe ocupar en los centros docentes el lugar que le corresponde como hecho cultural de primera magnitud, tratando de hacer que desaparezca el carácter que se le ha dado de mero entretenimiento y resaltando sus valores educativos y culturales"*

En dichas conclusiones se pedía que se formase profesorado para esa enseñanza y que se dotara a los centros de medios para la misma.

Algunos colectivos surgidos entonces como "Drac Mágic" en Barcelona o "Irudi Biziak" en el País Vasco aún siguen en activo. En Aragón el Departamento de Educación promueve desde hace años los programas "Un día de Cine" (Secundaria) y "Aula de Cine" (Primaria) y el Servicio Aragonés de Salud "Cine y salud". Nuestras ideas sobre este tema están recogidas en el libro "Taller de cine"[23].

V.2. Sugerencias didácticas

Ya hemos hablado de la relación entre la Historia y el Cine pero ¿cómo se puede plasmar esta relación en las aulas de los institutos? Si observamos con atención podemos encontrar ya en algunos libros de "Historia Contemporánea" de COU de finales de los setenta filmografías de apoyo en algunos temas (en las editoriales Vicéns Vives y Bruño, por ejemplo).

En los primeros ochenta aparecieron toda una serie de libros que animaban al profesorado de Historia al uso didáctico del cine como “La historia y el cine” de Esteve Rimbau o “Cine, historia y enseñanza” de José Enrique Monterde, uno de los teóricos del “Drac Mágic”. Junto a ellos, colectivos de docentes como los valencianos “Espartaco” y “Tiempos Modernos” y profesores como Javier Fernández Sebastián ofrecían algunas pautas para la explotación didáctica del medio.

Pero lo cierto es que los años han pasado sin que tengamos más que experiencias más o menos dispersas como las que nos han propuesto el grupo valenciano “Imágenes de la Historia” o el profesor zaragozano Javier Vicente (Vid. Bibliografía). Aunque conocemos a muchos profesores de Historia que trabajan con el cine, incluso con experiencias regulares como el proyecto “Cine e Historia” que conduce Katia Torrent en Jaca, hay poca reflexión metodológica publicada. En las experiencias publicadas abundan las que ofrecen amplia filmografía pero trabajan más el contexto histórico que la explotación didáctica del film.

Siguiendo el modelo que propone José Mª Caparrós Lera[24]:

- Contextualización de la época[25]
- Ficha técnico-artística
- Sinopsis argumental
- Valoración crítica
- Otros filmes y bibliografía
- Cronología

Tomás Valero en Cine-Historia nos propone un método directo pero nos advierte de la necesidad de dar al alumnado un esquema de trabajo para el comentario inicial que podría ser éste:

- Ficha técnico-artística
- Introducción (analizar la génesis del film y sus características)
- Sinopsis
- Comentario histórico

Valero señala que la elaboración de un cuestionario permite al alumno seguir mejor las pautas de trabajo. Otros especialistas como Vicente o Torrent insisten en el valor de la documentación previa que se da a los estudiantes y en la importancia de sacar partido a lo visto con actividades bien programadas. Pero, en general, en casi todas las experiencias prima el uso del filme más como pretexto que como texto. Goberna, Gorgues y Torres, los componentes de "Imágenes de la Historia" nos proponen ir algo más lejos y sacar partido, no sólo de los contenidos históricos aprovechables sino asimismo de la búsqueda de los errores que aparecen en el filme.

En su proyecto[26] proponen cuatro pasos:

- Nos preparamos para ver la película (actividades sobre los conocimientos previos, históricos y cinematográficos).
- Vemos la película.
- Analizamos la película y su contenido histórico.
- Las huellas del pasado en el presente.

Nuestra propuesta, que comparte en buena medida el enfoque de la que acabamos de exponer, es hacer aprovechar la riqueza de contenidos y matices que tienen las películas para reforzar la formación fílmica de nuestros alumnos intentando dar elementos para formar el gusto y el sentido crítico ya que no debemos olvidar que la mayor parte de la visión del mundo que tienen nuestros alumnos la han obtenido de ese *educador no institucional*, en palabras de Sánchez Noriega [27], que son el cine y otros medios audiovisuales. La metodología que propugnamos desde el grupo *"Taller de Cine"*[28] se basa en trabajar mucho las actividades previas al visionado, visionado con interrupciones para recapitular y plantear temas y explotación posterior con materiales. La podemos resumir en el siguiente esquema:

- *Introducción del tema y la película.*
- *Actividades previas de detección de conocimientos y planteamiento de preguntas y líneas de trabajo.*
- *Señalar los puntos de interés a observar con especial atención (sin desvelar la trama).*
- *Visionado del filme con actividades de recapitulación y recuerdo.*
- *Rememoración "objetiva" (es decir, prescindiendo de elementos de opinión que pueden ocultar detalles y aspectos).*

- *Hipótesis de los alumnos.*
- *Contraste de las hipótesis buscando elementos, escenas, diálogos que las apoyen o desmientan.*
- *Documentos complementarios (textos, otros fragmentos) para formular conclusiones.*

Pensamos que la riqueza de elementos que ofrece un filme que el alumno va a visionar una sola vez necesita de una lista de actividades previas de introducción así como de indicaciones que ayuden al alumno a saber dónde mirar. Contra lo que piensan algunos puristas, si tomamos el filme como un documento de trabajo para una clase con adolescentes, hemos de ser conscientes de que la fragmentación, aunque rompe la unidad del film, permite centrar y orientar el visionado.

De hecho, al igual que no hacemos que nuestros alumnos lean libros o documentos enteros y les ofrecemos con frecuencia fragmentos para el comentario histórico, nosotros proponemos que se intercale la exhibición completa de algunas películas con el uso habitual en clase de fragmentos (escenas o secuencias) como textos fílmicos de apoyo y trabajo[29]. Ello exige, desde luego, que los profesores de historia reivindiquemos dar clase en un aula multimedia. Por último, en las tareas posteriores al visionado, hemos de ser conscientes de que hemos de planificar un cuestionario y educar la capacidad de visionado crítico de nuestros alumnos si no queremos que todas las conclusiones que obtengan sean las que les dicte su profesor. Para ello hace falta una metodología activa, tiempo y paciencia. Partiendo de que los alumnos, como hemos señalado, sólo pueden ver el filme una vez, hay que dedicar tiempo a la rememoración del filme para, desde la descripción y el análisis, formular hipótesis de interpretación. El profesor, desde un conocimiento muy completo de la obra, debe conducir a los alumnos hacia aquellas partes de lo visto que den sentido o se lo quiten a los objetivos históricos de la actividad. Nuestra línea de trabajo es que los alumnos formules hipótesis y opiniones y sean capaces de apoyarlas en diálogos, escenas o elementos visuales concretos de la película o secuencia visionada. Sólo desde un método dinámico y que de tiempo a la confrontación de hipótesis y el debate de opiniones surgirá una interpretación histórica que respete las posturas personales y fomente la construcción de hipótesis propias.

“Deberíamos recordar a la gente que un campo de trigo pintado por Van Gogh puede suscitar una emoción mucho más fuerte que un campo de trigo natural” (Jean Renoir).

Una bibliografía básica

<u>*Cine e Historia*</u>

- CAPARRÓS LERA, José Mª. *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004 (2ª ed. actualizada).
- CAPARRÓS LERA, José Mª. *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopesa, 1978.
- CAPARRÓS LERA, José Mª. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- CAPARRÓS LERA, José Mª. *La guerra de Vietnam entre la Historia y el cine*, Barcelona, Ariel, 1998.
- CAPARRÓS LERA, José Mª. *La cuestión irlandesa y el IRA. Una visión a través del cine*, Valladolid, Fancy, 2003.
- CARMONA, Luis Miguel. *El terrorismo y E.T.A. en el cine*, Madrid, cacitel, 2004.
- CASANOVA, Julián. “La historia que nos cuenta TVE” en *El País*, 3 de abril de 2005.
- CASTILLO, Vicente del y MARTÍNEZ, Jesús. *Personajes históricos en el cine,* Madrid, Acento, 2003.
- COMA, Javier. *Aquella guerra desde aquel Hollywood. 100 películas memorables sobre la II Guerra Mundial*, Madrid, Alianza, 1998.
- ESPELT, Ramón. *Jonás cumplió los 25. La educación formal en el cine de ficción 1975-2000*, barcelona, Laertes, 2001.
- FERRO, Marc. *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine,* Barcelona, Ariel, 1995.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *Cine e historia. Las imágenes de la historia reciente*, Madrid, Arco libros, 1998.
- GUBERN, Roman. *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*, barcelona, Ariel, 1998.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995.
- MARTÍN, Jerónimo J. y RUBIO, Antonio. *Cine y Revolución Francesa*, Madrid, Rialp, 1991.

- MENA, José Luis y CUESTA, Javier. *Las cien mejores películas del cine bélico*, Madrid, Cacitel, 2002.
- MONTERDE, José E., SELVA, Marta y SOLÁ, Anna. *La representación cinematográfica de la Historia,* Madrid, Akal, 2001.
- PAYAN, Miguel Juan. *Las 100 mejores películas del cine histórico y bíblico*, Madrid, Cacitel, 2004.
- ROMAGUERA, Joaquim y RIAMBAU, Esteve ed. *La Historia y el Cine,* Barcelona, Fontamara, 1983.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia,* Barcelona, Ariel, 1997.
- SALVADOR, Alicia. *Cine, literatura e Historia*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Desde que los Lumière filmaron a los obreros (el mundo del trabajo en el cine)*, Madrid, Madre Tietta-Nossa y Jara, 1996.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Diccionario temático el cine,* Madrid, Cátedra, 2004.
- SAND, Shlomo. *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona, Crítica, 2005.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine,* México, FCE, 1985.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, Sociedades europeas (1939-1990)*, Barcelona, Paidós, 1996.
- STAM, Robert. *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- TAIBO, Paco Ignacio. *Un cine para un imperio. Películas en la España de Franco*, Madrid, Oberón, 2002.

Reflexiones y Aplicaciones didácticas

- AMAR RODRIGUEZ, Víctor. *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*, Huelva, Grupo Comunicar Ed., 2003.
- COLL, Mercé, SELVA, Marta y SOLÁ, Anna. *El cinema a l´ensenyament,* barcelona, Claret, 1997.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Cine e Historia en el aula,* Madrid, Akal, 1988.
- FLORES, Juan Carlos. *El cine, otro medio didáctico. Introducción a una metodología para el uso del cine como fuente de las Ciencias Sociales*, Madrid, Escuela Española, 1982.
- GORGUES, Ricardo, ENGUIX, Rosa y GOBERNA, José J. “El cine en la clase de Historia: un proyecto didáctico para la ESO y el bachillerato” en *IBER. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* nº 11,1997.

- JIMÉNEZ PULIDO, José. *El cine como medio educativo*, Madrid, Laberinto, 1999.
- LILLO REDONET, Fernando. *El cine de romanos y su aplicación didáctica,* Madrid, Ediciones clásicas, 1994.
- MONTERDE, José Enrique. *Cine, Historia y Enseñanza*, barcelona, Laia, 1986.
- PLA, Enric y TORRENT, Katia. *Taller de cine. Una propuesta didáctica para apoyar el uso del cine en las aulas*, Huesca, Gobierno de Aragón (colección Ide.ar), 2003.
- PLA, Enric y TORRENT, Katia. "Cine para ver y pensar el mundo. De la Madrassa al 11-S: reflexiones sobre el choque de civilizaciones: el Islam y Occidente (una propuesta para trabajar con fragmentos y secuencias)" en AA.VV. *Enseñar a ver, enseñar a ser. Nuevas experiencias de educación para la salud a través del cine,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005.
- ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- VICENTE MARTÍN, Javier. *Imágenes de la Historia. Recorrido por la Historia del mundo contemporáneo en diez películas*, Zaragoza, CAI-Gobierno de Aragón (col. Aragón en el Aula), 1999.

Para leer en Internet

- CINE E HISTORIA (una propuesta de Tomás Valero Martínez para difundir la historia de España del s. XX a través del cine. Su lista de enlaces es imprescindible para el tema que nos ocupa): www.cinehistoria.com
- FILM-HISTÒRIA ON-LINE (revista *on line* de la Universitat de Barcelona dirigida por J.M. Caparrós Lera): www.pcb.ub.es/filmhistoria
- CENTRE D´INVESTIGACIÓNS FILM-HISTÒRIA: www.pcb.ub.es/homePCB/live/ct/p1012.asp
- AULA DE CINE (Propuestas para Primaria, Secundaria y más cosas): www.auladecine.com
- AULA CREATIVA (Grupo Comunicar): www.uhu.es/cine.educacion
- APRENEM LA HISTORIA MITJANÇANT EL CINEMA: www.xtec.es/%7Eaperafit/p/jmb/cinema2.htm
- EDUCA/HISTORIA (Materiales para la enseñanza de la Historia): www.educahistoria.com
- HISTORIA SIGLO XX (el sitio web de la Historia del s. XX): www.historiasiglo20.org
- PORTAL DE LUIS GARCÍA BERLANGA (Historia y crítica del cine español): www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/cine.shtml
- TE2 (Taller de expresión 2, buenos textos para leer): http://catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html
- LES GRIGNOUX (página de cine escolar en francés): www.grignoux.be

Notas

1. **Boleslav Matuszewski.** “Une nouvelle source de l´histoire: création d´un dépôt de cinématographie historique” *Le Figaro*, 25 de marzo de 1898.
2. **Ramón Alquézar Aliana.** *“El cinema com a instrument en l´ensenyament de la història contemporània”* Vd. **Para leer en Internet.**
3. **Ángel Luis Hueso.** *El cine y la historia del siglo XX* citado en la **Bibliografía.**
4. Un excelente resumen de las principales teorías y estéticas del cine se puede leer en el capítulo I.5 del manual de **José Luis Sánchez Noriega** *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* , Madrid, Alianza, 2002.
5. **Kracauer** había estudiado arquitectura, filosofía y sociología en Berlín, se exilió a EE.UU. tras llegada al poder de los nazis y publicó su obra en inglés en la Universidad de Princeton.
6. Los nombres propios hacen alusión a varias películas del expresionismo alemán como *Homunculus* (Otto Rippert, 1916), *El gabinete del doctor. Caligari* (Robert Wiene, 1919), *El Golem* (Paul Wegener**,** versiones de 1913 y 1920) o *El doctor. Mabuse* (Fritz Lang, 1922).
7. **Marc Ferro.** “Societé du 20e siècle et histoire cinématographique” *Annales* nº 23, 1968.
8. **Marc Ferro.** “Le film, une contre-analyse de la societé” *Annales* nº 1, 1973.
9. Los dos principales libros de **Ferro** *Analyse de film, analyse de sociétés. Une sourse nouvelle pour l´histoire* y *Cuinéma et Histoire* fueron refundidos parcialmente en España en *Cine e Historia* y en *Historia contemporánea y Cine* citados en la **Bibliografía.**
10. **Pierre Sorlin** publicó en 1974 “Clio à l´écran ou l´historien dans le noir*” Revue d ´histoire moderne et contemporaine*, tomo 21, (abril-junio 1974). Es el primer paso en una rica reflexión posterior. Sus obras traducidas al español figuran en la **Bibliografía.**
11. **Robert A. Rosenstone.** *Revisioning History. Film and the construction of a new past*, Princeton, University Press, 1995.
12. **José Mª Caparrós Lera.** *100 Películas sobre Historia Conetmporánea* citado en la **Bibliografía.**
13. **Tomás Valero Martínez** *“Cine e Historia: una propuesta didáctica”* en www.cinehistoria.com
14. **Ramón Alquézar Aliana** op.cit. supra.
15. **Jean Pierre Comolli.** “Le passé filmé” y “La fiction historique*”* en *Cahiers du Cinéma* nos 277 y 278, 1977 citados por **J.M. Caparrós Lera** en op. cit. supra.
16. **José Luis Sánchez Noriega.** *Diccionario temático del cine* citado en la **Bibliografía.**
17. **Amin Malouf.** *Las cruzadas vistas por los árabes* , Madrid, Alianza, 1989.
18. Recogido por **Georges Sadoul.** *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1960.
19. Prólogo al libro de **José Mª Caparrós Lera.** *100 Películas sobre Historia Conetmporánea* citado en la **Bibliografía.**
20. Citado por **Roman Gubern.** *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1981.
21. Citado por **José Luis Sánchez Noriega.** *Historia del Cine...* op. cit. supra.
22. La mayoría de los documentos citados en este apartado aparecen en el libro de **Ramón Lasaosa.** *Blanco en la penumbra. Huesca y el cine* , Huesca, Fundación Anselmo Pié, 2005.
23. **Enric Pla y Katia Torrent.** *Taller de cine. Una propuesta didáctica para apoyar el uso del cine en las aulas* citado en la **Bibliografía.**
24. **José Mª Caparrós Lera.** *100 Películas sobre Historia Conetmporánea,* op. cit. supra.
25. **Caparrós** contextualiza la época de realización del film, no la que “ilustra”.
26. **Grupo “Imágenes de la Historia”.** “El cine en la clase de Historia” *Comunicar* nº 11, octubre 1998, pp. 87-93.
27. **José Luis Sánchez Noriega.** *Crítica de la seducción mediática*, Madrid, Tecnos, 1997.
28. Nuestras propuestas metodológicas están expuestas en **E. Pla y Katia Torrent.** *Taller de cine. Una propuesta didáctica ...* op. cit. supra.
29. Un modelo de propuesta con fragmentos y secuencias en **Enric Pla y Katia Torrent. “**Cine para ver y pensar el mundo. De la Madrassa al 11-S: reflexiones sobre el choque de civilizaciones: el Islam y Occidente (una propuesta para trabajar con fragmentos y

secuencias)“ en **AA.VV.** *Enseñar a ver, enseñar a ser. Nuevas experiencias de educación para la salud a través del cine* citado en la **Bibliografía.**